

EL TEATRO
INDEPENDIENTE EN
HUELVA: TEATRO DE
LAS MARISMAS

COLECCIÓN LITERATURA

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Juan Montero Delgado

CONSEJO DE REDACCIÓN

Barrera López, Trinidad. Universidad de Sevilla

Candau Morón, José María. Universidad de Sevilla

Carrera Díaz, Manuel. Universidad de Sevilla

Delgado Pérez, María Mercedes. Universidad de Sevilla

Falque Rey, Emma . Universidad de Sevilla

Maldonado Alemán, Manuel. Universidad de Sevilla

Montero Delgado, Juan. Universidad de Sevilla

Pérez Pérez, María Concepción. Universidad de Sevilla

Prieto Pablos, Juan Antonio. Universidad de Sevilla

Utrera Torremocha, María Victoria. Universidad de Sevilla

COMITÉ CIENTÍFICO

Avramovici, Jean-Christophe. Université Paris-Sorbonne

Calvo Rigual, Cesáreo. Universidad de Valencia

Carriedo López, Lourdes. Universidad Complutense

Costa, Virgilio. Universidad Tor Vergata (Roma)

Galván, Fernando. Universidad de Alcalá de Henares

Gargano, Antonio. Università degli Studi di Napoli Federico II

Gibert, Teresa. Universidad Nacional de Educación a Distancia

Gil Fernández, Juan. Real Academia Española

Gómez Camarero, Carmen. Universidad de Málaga

Gualandri, Isabella. Università degli Studi di Milano

Marello, Carla. Università degli Studi di Torino

Marx, Friedhelm. Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Pérez Jiménez, Aurelio. Universidad de Málaga

Puig Montada, Josep. Universidad Complutense

Siguán, Marisa. Universidad de Barcelona

Valis, Noël. Yale University

EL TEATRO
INDEPENDIENTE EN
HUELVA: TEATRO DE
LAS MARISMAS

Mario de la Torre-Espinosa

LITERATURA
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2022

LITERATURA

Nº 163

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena (Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)

Elena Leal Abad (Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Primera edición: 2022

Motivo de cubierta – *Una de payasos*. Fuente: Teatro de las Marismas.

© Mario de la Torre-Espinosa, 2022

© Editorial Universidad de Sevilla, 2022

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

Correo electrónico: eus4@us.es

<https://editorial.us.es>

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual [art. 270 y siguientes del Código Penal].

DL: SE 711-2022

ISBN: 978-84-472-2233-9

Impreso en papel ecológico.

Maquetación: ed-Libros. Fernando Fernández.

Impresión: Tórculo

A mis padres, José Antonio y María José

Índice

1. Introducción	11
2. Sobre el teatro independiente andaluz	19
2.1 Hacia una definición de la escena independiente española	19
2.2 El nacimiento del teatro independiente andaluz	36
3. El mundo de la escena onubense	57
3.1 Huelva y el teatro desde la guerra civil a la Transición	57
3.2 Teatro La Garrocha	66
3.3 Teatro Sarmiento	82
3.4 Otras compañías, festivales y certámenes	95
4. Teatro de las Marismas	107
4.1 La génesis del grupo	107
4.2 El nacimiento y primera etapa de la compañía	115
4.3 Periodo de transición y segunda etapa de Teatro de las Marismas	139
4.4 Los últimos años de la agrupación	155
5. Espectáculos	163
5.1 <i>Lola, Loliya, Lola</i> (1978)	169
5.2 <i>De madrugada</i> (1981)	185
5.3 <i>¡Viva la Blanca Paloma!</i> (1985)	196
6. Coda final	211
7. Bibliografía	215

1. INTRODUCCIÓN

“Pero la literatura, en cada circunstancia, ha permitido una lucidez nueva: ver más allá de las limitaciones del momento y preparar un nuevo modo de ser social” (Garrido Gallardo, 1976, p. 27).

El periodo que abarcamos en la presente monografía transita la historia del teatro independiente durante tres importantes épocas de la historiografía reciente española. En primer lugar, la que se denomina la etapa del desarrollismo (1962-1969), cuando se busca un progreso económico que tiene en las propuestas aperturistas de Manuel Fraga uno de sus símbolos más importantes en lo político, mientras que en lo cultural se podría condensar la tendencia en la declaración por parte de los participantes en el Coloquio Realismo y Realidad en la Literatura Española, donde se promulga la búsqueda de un “realismo comprometido *stricto sensu*” (Garrido Gallardo, 1976, p. 105). En segundo lugar, la etapa del final de la dictadura (1969-1975), cuando los tecnócratas adquieren una importancia mayor en el Gobierno y la censura se relaja permitiendo una mayor entrada de textos prohibidos hasta ese momento, como los marxistas, por ejemplo. Y en tercer lugar, y el periodo principal que abordaremos, el periodo de la Transición y de los primeros gobiernos democráticos (1976-1996). Gracias a esta periodización se puede establecer una correlación entre la evolución de la sociedad y la idiosincrasia de los movimientos del teatro independiente en España, sujetos a los avatares de la escena política nacional.

En el editorial del número 103, de octubre de 1968, de la revista *Primer Acto*, publicación clave en los estudios teatrales desde su creación en 1953, se decía que “El teatro independiente es un concepto fundamentalmente socio-cultural” (*Primer Acto*, 1968, p. 5). Sin lugar a dudas existía una gran consciencia sobre el hecho de que este fenómeno no era casual, sino que era producto de un momento sociohistórico concreto, el franquismo, y que su génesis respondía a la necesidad de que los escenarios españoles acogieran las últimas tendencias del panorama teatral occidental, teniendo para ello las agrupaciones independientes que afrontar en sus producciones artísticas tanto una renovación formal como la innovación en las temáticas abordadas, muchas de ellas restringidas por la censura instituida en la dictadura.

José Monleón, gran investigador y fundador de *Primer Acto*, decía que “el teatro, en tanto que arte, sobrevive a través de los siglos por su condición primordial de testimonio, de imagen artística en la que reconocer las ideas, sentimientos y esperanzas de una época” (1977, p. 32). La visión social del teatro estaba así patente de una forma clara, con un auge de las teorías sociológicas de la literatura entre el mundo cultural español y que acababan impregnando multitud de prácticas artísticas, y la escena no fue una excepción.

El teatro ha sido considerado un espacio privilegiado para la reflexión social por concitar en un mismo espacio y al mismo tiempo a actores y público. Así lo defenderían Erwin Piscator o Bertolt Brecht (Sastre, 2001, pp. 29-32) así como otros de los principales promotores de esta función política, como Alain Badiou, destacando su carácter de *convivio* (Dubatti, 2012): “es un arte de lo colectivo. Hay una teatralidad política, o una política de la teatralidad, que se combina en torno a esta figura de la agrupación” (2015, p. 75). Esta visión también estuvo presente en la escena española, que a través de diferentes experimentos nunca fue ajena a esta tendencia. Ya en las conclusiones de las Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual de Córdoba de 1965, publicadas en otra revista señera de la época como *Yorick*, se exponía una serie de exigencias que iban en esta dirección. La primera de ellas era bastante explícita al respecto: “Necesidad de que el Teatro escrito y representado en y para España posea un carácter testimonial de

la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación” (Yorick, 1965, p. 16).

Como Jorge Dubatti (2012) ha señalado, el teatro es fruto de la confluencia de tres elementos. El primero de ellos es la expectación, ya que la mirada del público es la que debe configurar el espectáculo. El segundo es la poiesis, que convierte los materiales constructivos de la dramaturgia en creación artística. Y, por último, el *convivio*, es decir, la reunión en un mismo lugar y al mismo tiempo de espectadores y actores. La cuestión es que, a tenor de esta tercera característica, el arte escénico, frente a las otras tipologías, permite que los ciudadanos sean interpelados directamente por parte de los artistas, sin mediación de ningún tipo. Esto ha potenciado que diferentes autores hayan visto aquí una oportunidad para desarrollar la idea de un teatro político, dada esta inmediatez del hecho escénico y su consecuente capacidad de persuasión. No es de extrañar, por tanto, que el teatro independiente viera aquí un canal de comunicación de sus ideales ante cierta falta de control sobre lo que representaban, mucho más laxo que el sufrido por el teatro comercial, ya fuera por la censura gubernamental o por la autocensura por motivos económicos.

Es por ello que estamos ante un hecho fundamental en la cultura de finales de la Dictadura y de la Transición, puesto que el teatro independiente se planteaba como alternativa al manido y asfixiante ambiente artístico derivado del autoritarismo imperante en los años sesenta y setenta. Madrid y Barcelona, especialmente, verían así cómo grupos de jóvenes creaban sin las coartaciones que habían sufrido sus antecesores, con cierta falta de prejuicios y una relativa pérdida del temor a represalias por transgredir el modelo en vigencia, un teatro comercial destinado a la burguesía estéticamente ineficaz y políticamente nulo.

Pero lo interesante a este respecto es que este fenómeno no solo tendría lugar en las dos grandes capitales del Estado, sino que comenzaría a reduplicarse en otras regiones como Andalucía. Adaptándose a la idiosincrasia de cada zona, aparecerían compañías que irían rescatando a autores olvidados o prohibidos, o bien probarían otras dramaturgias para intentar conectar con un nuevo público deseoso de

cambios, tanto en lo cultural como en lo político. Así, por casi toda Andalucía se puede rastrear el nacimiento, entre los sesenta y los ochenta, de diferentes compañías que intentaron acercar al pueblo una nueva forma de hacer teatro, usando para ello a menudo espacios muy diferentes del tradicional y convencional teatro a la italiana. El teatro independiente había llegado para quedarse y se desarrollaría con notable vigor, al menos durante unos años. Y en este fenómeno Huelva no sería una excepción.

Los análisis históricos acerca de la cultura de esta provincia suelen llevar a lugares comunes, donde la figura de Juan Ramón Jiménez se impone, con todo derecho, como el máximo exponente del arte realizado por onubenses (Lara de Ródena, 2012; Martín Infante, 2009). Pero esta presencia juanramoniana, totalmente insoslayable y necesaria, no debe desanimar la capacidad de investigadoras e investigadores que intenten poner de relieve la obra de otros artistas que han contribuido de forma decisiva al desarrollo de las artes, tanto en la provincia como fuera de ella, y cuyo legado ha quedado ensombrecido por la falta de estudios que pongan de relieve sus méritos. Con el objetivo de recuperar figuras culturales olvidadas, o bien no totalmente reconocidas en su verdadera magnitud, nace precisamente esta monografía. Su fin, además, es cubrir uno de los vacíos principales en los estudios académicos referentes a la cultura andaluza: el teatro en la provincia de Huelva.

A pesar de que esta provincia ha dado algunos grandes nombres importantes a la escena nacional —e incluso europea— como José Luis Gómez, son prácticamente inexistentes los trabajos que han abordado de una manera sistemática el análisis de la escena onubense. Resulta muy sintomático a este respecto lo sucedido a colación del proyecto “El teatro independiente español, 1962-1980”, desarrollado entre 2015 y 2017 por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Centro de Documentación Teatral del INAEM, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y el Museo Nacional del Teatro. En este proyecto de investigación y difusión de la labor realizada por las compañías independientes durante los años del franquismo, en

oposición a la Dictadura y desarrollando una actividad próxima a las tendencias escénicas internacionales, se procedió a la selección de 27 compañías, las consideradas más representativas.¹ De todas ellas, ocho se corresponden con agrupaciones andaluzas: Aula 6 (Granada), Esperpento (Sevilla), La Cuadra (Sevilla), Tabanque (Sevilla), Teatro Carrusel (Cádiz), Teatro del Mediodía (Sevilla), Teatro Estudio Lebrijano (Sevilla) y, nuestro objeto de estudio principal, Teatro de las Marismas (Huelva). El hecho de que aparezca en este listado, junto a compañías del renombre de Els Joglars o Los Goliardos, da buena cuenta de la importancia que tuvo en su momento la compañía onubense, constituyéndose en uno de los ejemplos más notables de la escena independiente nacional, algo que para nada se ve reflejado en la bibliografía existente, algo que este trabajo que tiene entre sus manos pretende paliar.

Para ello ha sido fundamental el testimonio de sus protagonistas, dados los numerosos errores encontrados en bases de datos y algunas publicaciones en torno a la agrupación onubense. Las entrevistas a los protagonistas, la consulta de archivos, públicos y privados, así como de bases de datos especializadas ha permitido reconstruir este amplio periodo de la historia reciente andaluza y establecer un punto de partida para futuras investigaciones sobre las materias tratadas en este libro. La ausencia de material videográfico, y la escasez de material fotográfico, ha convertido en un auténtico reto la investigación en torno a los espectáculos tratados, motivado sobre todo por la falta de interés de las instituciones del momento por la conservación de testimonios de la actividad teatral, o bien a imprevistos como la inundación del

1. Las compañías seleccionadas fueron Akelarre, Antroido, Aula 6, Cátaro, Caterva, Comediants, Cómicos de la Lengua, Corral de Comedias, Dagoll Dagom, El Rogle, Els Joglars, Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), Esperpento de Sevilla, La Cazuella, La Claca, La Cuadra, Los Goliardos, Tá-bano, Tabanque, Teatre de l'Escorpí, Teatro Carrusel, Teatro de la Ribera, Teatro de las Marismas, Teatro del Mediodía, Teatro Estudio Lebrijano, Teatro Experimental Independiente (T.E.I.) y TU de Murcia (fuente: <http://teatro-independiente.mcu.es/grupos/>).

local de ensayo de Teatro de las Marismas, destruyéndose gran parte de la documentación existente.

A pesar de las dificultades encontradas, presentamos aquí un completo recorrido por la trayectoria de esta compañía fundada en 1976 en Huelva por Jesús Domínguez, María García y Antonio Rus. A lo largo de sus más de cuarenta años contó en su repertorio tanto con obras de creación colectiva como otras de autores clásicos y contemporáneos, entre los que se encuentra el propio Domínguez, el principal impulsor de la compañía en sus inicios. Nacido en Tetuán en 1949 e hijo de onubenses, comenzaría su carrera a finales de los sesenta en la escena del teatro independiente andaluz formando el grupo granadino La Tabla, donde pondrá en acción un repertorio con grandes nombres del teatro clásico y de vanguardia. Tras su llegada a Huelva, creará Teatro de las Marismas, compañía que alternará espectáculos infantiles y de títeres con otros para un público adulto, donde destacan obras tan celebradas como *¡Viva la Blanca Paloma!*

La monografía se estructura en seis capítulos. Tras esta introducción, el segundo apartado establece una panorámica del teatro independiente andaluz entre mediados de los años sesenta y finales de los años ochenta, época en la que “nacieron en Andalucía numerosas compañías repartidas por toda la geografía, con el doble objetivo de conseguir una renovación tanto política, como estética” (Vargas-Zúñiga, 2009, p. 9). Es este carácter de resistencia señalado el que marcará precisamente gran parte de las producciones independientes, fruto de la necesidad de renovar el ambiente político y cultural andaluz.

El tercer bloque lo constituye una revisión de la escena teatral en Huelva en aquellos años, un aspecto sumamente novedoso por la ausencia de estudios sobre esta materia. Para ello se ha analizado la labor efectuada por grupos como La Garrocha, Sarmiento, Andante o La Breva. Es en este contexto donde nace el grupo Teatro de las Marismas, proponiendo una renovación de la escena onubense y andaluza gracias a la labor que llevan a cabo poniendo en pie varios montajes al año y con características diversas, con el público infantil entre sus principales objetivos. A la génesis y evolución de esta agrupación se destina precisamente el cuarto bloque, indicando los

principales hitos de la compañía y revisando su producción escénica desde el año 1976 hasta 2018, aunque centrándose en las obras del periodo de la Transición.

En el quinto capítulo se analizan tres de los espectáculos llevados a cabo por Teatro de las Marismas. Se trata de algunas de sus producciones más importantes por lo disruptivo de sus propuestas: *Lola, Loliya, Lola* (1978), *De madrugada* (1981) y *¡Viva la Blanca Paloma!* (1985), obras escritas por Jesús Domínguez y donde se demuestra su especial atención por la realidad andaluza del momento desde una óptica novedosa y contestaría con el *statu quo* dominante.

Por último, y tras una coda final a lo investigado en este libro, se presenta una bibliografía general y específica para que esta obra pueda constituirse en un referente básico para el estudio del teatro en Andalucía y, en concreto, en Huelva durante los años tratados.

Quisiera agradecer desde aquí la ayuda y el apoyo mostrado por Jesús Domínguez, María García, Antonio Rus, Cinta Entenza, César Corpa, Francisco José Ramírez “Espina”, Juan Antonio Guzmán Camacho, Ricardo Bada, Francisco del Valle, Ana Camacho, Manuel Coronel Camacho y Juan Luis Clavijo. Gracias a los testimonios de estos miembros del teatro onubense se ha logrado reconstruir parte fundamental de la memoria de la escena onubense del último medio siglo. Asimismo, hago extensivo mi agradecimiento al personal del Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía (CIRAE) por su inestimable ayuda en cualquier investigación sobre el teatro andaluz, así como al Archivo Histórico Provincial de Huelva. Ojalá en el futuro sean más los profesionales que se interesen por Huelva y el teatro.

2. SOBRE EL TEATRO INDEPENDIENTE ANDALUZ

2.1 Hacia una definición de la escena independiente española

“España es un país que ha descubierto el teatro como de repente” (Hormigón, 1974, p. 113).

La historia del teatro en España parece haber sido atravesada por una profunda y continua crisis endémica. Esta situación persistía a comienzos del siglo XX con las protestas por la vulgaridad de una escena nacional que era incapaz de absorber las tendencias que se estaban desarrollando en las grandes metrópolis europeas, y cuando lo hacía, parecía que el débil tejido empresarial español era incapaz de poner en pie espectáculos que revertieran dicha tendencia por no ser capaces de producir espectáculos a la altura de los emulados, como veremos a continuación.

Un ejemplo claro lo constituye el teatro simbolista con su fulgurante irrupción en el panorama europeo de cambio de siglo con figuras como Maurice Maeterlinck. La importación en España de este modelo, en cambio, daría como resultado sonoros fracasos, como puede ser el estreno en 1920 de *El maleficio de la mariposa*, debut en las tablas de Federico García Lorca. O bien la suspensión

de los proyectos simbolistas de autores como Valle-Inclán o Goy de Silva (Torre-Espinosa, 2017).

Tras unos años en los que el teatro costumbrista y burgués reinaba, la situación de la escena española no mejoraría con la dictadura, acuciada por serios problemas que menoscababan la capacidad de los autores de experimentar para alcanzar mayores cotas artísticas. Frente a la generación consagrada de los realistas (Buero Vallejo, Olmo, Sastre...) se presentaba una serie de dramaturgos cuyas técnicas renovadoras y mensajes contrarios al Régimen les hacían vivir en los márgenes del sistema cultural. *Underground* sería la etiqueta, muy controvertida y rechazada por parte de la crítica y el mundo de la escena española, usada por George E. Wellwarth para designar a una generación de dramaturgos que veían, allá por 1972, que su producción “en su mayor parte está sin estrenar y sin publicar” (1978, p. 33).²

A pesar de lo oportuno o no de esta denominación por desactualizada, simple o incompleta, lo cierto es que no dejaba de señalar a un grupo de escritores que vieron cómo su obra era recluida a los márgenes por lo raquítrico de la escena española y, sobre todo, por la censura, “un fenómeno de capital importancia en la recepción del teatro” (Santos Sánchez, 2013). Esta actuaba como un auténtico lastre, en especial por los interminables plazos burocráticos cuando se reclamaba contra la decisión de turno del organismo censor competente o por el silencio administrativo (García Lorenzo, 1977, p. 18), o bien por los censores y sus ilógicas prohibiciones, de forma que “el autor español nunca sabe por adelantado qué trato va a recibir su obra” (Wellwarth, 1978, p. 39). Esto se debía sobre todo a la ausencia de normas explícitas: “These readers, who were frequently priests, had no established norms to follow so approved or prohibited works on the basis of what they considered

2. Los autores analizados en los que se centró Wellwarth (1978) fueron José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros, José María Bellido, Juan Antonio Castro, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Ángel García Pintado, Diego Salvador, Miguel Rellán, Eduardo Quiles, José Martín Elizondo y José Guevara.

salutary or harmful for Spain” (O’Connor, 1969, p. 282). Esta situación perduraría, y así se lamentaba, de forma muy pesimista, Francisco Ruiz Ramón años más tarde: “Podemos afirmar, sin temor a ser inexactos o injustos ni a incurrir en juicios temerarios, que la mayoría de las obras propuestas a censura por los nuevos dramaturgos no superan los trámites oficiales y casi todas ellas están prohibidas” (1981, p. 443). Aun así, a pesar del comportamiento ilógico de los censores, la representación de algunas obras es posible, autorizándose funciones siempre que la audiencia fuera selecta o reducida, o bien en espacios donde, potencialmente, las propuestas escénicas no parecieran poder despertar ninguna polémica.

Patricia W. O’Connor, investigadora teatral de importancia capital en la difusión del teatro español en el ámbito anglosajón en los sesenta y setenta, lamenta el hecho de que por dicha censura muchas de las más brillantes mentes del país se silenciaron o vivieron constreñidas a las normas. Así hablaba acerca de la censura: “Writers, publishers, producers and artists of all kinds must be careful not to offend Church, State or the existing morality, which is rather Victorian, if they are to earn a living and avoid the lines that are imposed should certain boundaries be overstepped” (1969, p. 282). Y teniendo en cuenta, sobre todo, las limitaciones tanto a nivel espectacular como textual para “imponer un discurso único e incontestable”, reinventando incluso la propia historia nacional (Santos Sánchez, 2011, p. 79).

Esta censura influirá en el tejido empresarial, débil por otro lado, que rehusará producir obras que pudieran ser censuradas y perder con ello todo el dinero invertido. La ley de prensa de 22 de abril de 1938, que establecía un sistema de censura previa, fue instaurada como herramienta de control y propaganda al servicio del Estado totalitarista que se estaba fraguando en plena contienda nacional. Tras el paso de los años, esta legislación tan restrictiva y punitiva parecía que tendría una apertura con la aprobación de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, bajo el esperanzador mandato de Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo (1962-1969), y que parecía

augurar una relajación en los medios de control.³ “Dicha apertura, motivada por la necesidad de legitimar la España franquista en el ámbito internacional, había sido aprovechada por dramaturgos y directores escénicos para comenzar a plantear montajes *heterodoxos* y vanguardistas que entrañaban serios problemas al régimen” (Santos Sánchez, 2011, p. 84).

Pero esto no dejaba ocultar un nuevo sistema de opresión, puesto que eran pocos los editores o los empresarios teatrales que se arriesgaban a producir obras sin saber si, una vez hecha la inversión, iban a ser prohibidas y retiradas de las carteleras una vez que vieran la luz. Se configuraba así un tipo de censura adicional, la autocensura por motivos económicos, con las consecuencias que ello conllevaba: “el producto ofrecido se tiene fundamentalmente en cuenta pensando en el tanto por ciento gananciable, y considerar ese producto artísticamente, por su mayor o menor calidad, es secundario” (García Lorenzo, 1975, p. 147).⁴

Esto hizo que la escena comercial se viera abocada a estrenar producciones en gran parte insulsas en lo artístico e inanes en lo político

3. Como ejemplo de lo restrictivo de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, véase su artículo segundo: “La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidas en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a la Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar” (BOE 67, de 19 de marzo de 1966).

4. Diego Santos Sánchez, usando como marco teórico las ideas de Foucault en torno al panóptico, explica así cómo esta autocensura sería resultado de la asunción de la ley por parte de los creadores: “la censura se filtra de manera difusa, como las estrategias de poder y control que describe Foucault, en la sociedad, y deja de ser un mecanismo impuesto desde arriba para convertirse en un sistema regulativo de autocontrol con múltiples extremidades” (2015, p. 172).

fruto de la peculiar situación sociohistórica del momento: “Dado que en España existe la censura, dado que el público teatral procede de la pequeña burguesía, dado que el régimen político actual posee unas determinadas características, el escribir implicaba la aceptación de tales factores” (Monleón, 1977, pp. 33-34). La cuestión es que la omnipresencia de un teatro comercial del gusto burgués, por un lado, y la falta de innovadores escénicos (exceptuando a algunos de los autores citados anteriormente, así como otros como Buero Vallejo) hizo que la escena española perdurara en su retraso frente a las dramaturgias que se estaban desarrollando en el resto del continente.⁵ Tanto es así que César Oliva y Francisco Torres Monreal, en su fundamental *Historia básica del arte escénico*, exponen que a comienzos de este siglo, ante la orfandad artística que siente el mundo de la escena por la falta de referentes, “Las mayores innovaciones y despliegues escénicos hay que atribuirlos a algunos de los pocos grupos que aún permanecen desde los tiempos de la dictadura franquista: *La cuadrada*, [...] *Els Joglars* y *Els Comediants*” (2003, p. 427). Si bien es innegable su relevancia a comienzos de este siglo, también es cierto que perderían pronto su carácter independiente tal y como se configurarían en sus inicios durante la dictadura.

Resulta muy interesante esta reflexión porque nos lleva a fijarnos en dos aspectos. El primero, el hecho de que fueran agrupaciones que se desarrollaron en el franquismo. Ante la visión negativa sobre el

5. Así se analiza en el artículo de Fernando Doménech Rico (2018) sobre la cartelera del 20 de noviembre de 1975, la noche de la muerte del dictador Franco, donde el único estreno de interés para el investigador teatral era *Misericordia*, de Galdós, en un montaje de José Luis Alonso: “Pero no nos engañemos: lo que triunfaba de verdad en la cartelera madrileña del 20 de noviembre de 1975 era el teatro ‘de bulevar’, las comedias que triunfaban en París, Londres o Nueva York, con preferencia por las de tradición vodevilesca, incluyendo al decimonónico creador del *vaudeville*, Georges Feydeau, cuya *Ojo por ojo y cuerno por cuerno* se podía ver en el Arniches. Y junto con Feydeau, una retahíla de comedias centradas en los conflictos amorosos, sexuales o simplemente matrimoniales de la burguesía: *Sé infiel y no mires con quién*, *La sopera*, *Pato a la naranja* o *Una vez al año* son algunos de los ejemplos que triunfaban en los escenarios madrileños”.

mundo de la escena en la época de la Dictadura, no es menos cierto que, como reacción a ella, se daría lugar a la irrupción de una nueva generación de creadores escénicos que vendrían a renovar el manido ambiente teatral español. Y el segundo elemento a tener en consideración es que su legado llega hasta nuestros días, demostrando la gran capacidad de este movimiento para desarrollar renovaciones estéticas que tendrían una perdurabilidad mayor de la esperable en ocasiones, y que se incardinaría dentro de la “tendencia renovadora del teatro español durante la Transición política”, según conceptualizaron este fenómeno Ángel Berenguer y Manuel Pérez (1998, pp. 79-152).

El origen del teatro independiente se ubica en los años sesenta, fijándose el adjetivo independiente en el I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid de 1966 (Llanes Barrios, 1980, p. 123).⁶ Venía a ser una reacción al teatro comercial del franquismo, visto como una institucionalización de los gustos burgueses, y como continuación de la labor emprendida por el teatro universitario, en especial el Teatro Español Universitario (T.E.U.). Bajo el control del Sindicato Español Universitario (S.E.U.), cuyo poder se va debilitando, estas formaciones se convierten en espacios con cierta libertad para la creación dado el carácter opresivo de la situación política española. Su objetivo, según Manuel Llanes Barrios (1980, p. 67), será la presentación de nuevos autores y obras, en conexión con las renovaciones de la escena europea, probando la experimentación en búsqueda de nuevos lenguajes, y recuperando además autores proscritos por el Régimen.

Los jóvenes que se aproximaban al teatro universitario y rehuían de sus postulados reformadores solo tenían una opción. O renunciar al espíritu renovador del T.E.U. e intentar insertarse en el mercado del

6. No solo se da la aparición de este tipo de compañías, sino que además se les reconoce con la categoría de independiente e incluso surgen los primeros intentos de asociarse entre ellas, como queda expresado en la primera conclusión del I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid: “1. Constituir una Federación Nacional de Teatro Independiente elaborando sus estatutos provisionales y nombrando una comisión rectora, presidida por María López, directora del T.E.M.” (en Fernández Torres, 1988, p. 53).

teatro comercial, o bien dejar el teatro. Frente a esta disyuntiva, el teatro independiente nace como una salida a este problema proponiendo unas nuevas estructuras para trabajar innovando, además. Así lo expresa Juan Antonio Hormigón: “El vacío creado por la inexistencia de un teatro universitario definido como tal ha sido cubierto por las Agrupaciones independientes” (1974, p. 111).

Estamos en una década de importancia cultural capital que daría lugar al Nuevo Cine Español de la mano de grandes cineastas como Carlos Saura, se produce la renovación formal de la literatura con *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, se inicia el proceso de europeización con la solicitud de ingreso en el Mercado Común... Estos aires de cambio también tendrán su reflejo en el mundo del teatro, todavía constreñido por la censura. Pero será otro factor, el económico, el que tendrá una influencia aún mayor en conexión con este problema: “a) la censura determina si no el tipo de escritura, sí ciertas soluciones dramáticas, y b) el sistema de producción hace que las obras que se ven en los escenarios tengan que ser rentables, al menos, a priori” (Oliva, 2002, p. 220).

Evidentemente, estas condiciones lastraban la posibilidad de que el teatro español, al menos el más comercial, apostara por propuestas vanguardistas. Será por ello que para encontrar el germen del intento de renovación que supone el teatro independiente tengamos que acudir a la escena no profesional. Por un lado, el Teatro Universitario, nacido en torno al Sindicato de Estudiantes Universitarios, y, por el otro, el Teatro de Cámara y Ensayo, ambos “dedicados supuestamente a la realización de montajes más o menos experimentales o vanguardistas, es decir, minoritarios en el marco de una oferta cultural también minoritaria” (Fernández Torres, 1988, p. 17). A esto habría que sumar, por otra parte, el teatro aficionado, desarrollado en centros vecinales o parroquiales, por ejemplo. La cuestión es que esta escena, sumada a la comercial, no ofrecía todas las facilidades para el desarrollo de nuevas propuestas escénicas y liderar así el cambio en el sistema de producción. Es por ello que sería el teatro independiente el encargado de hacer frente a esta empresa, y así es como nacerían, entre muchos

otros, la Escola Dramàtica Adrià Gual (1960), Els Joglars (1963) o Los Goliardos (1964).

Hay que señalar que no siempre se produjo una recepción positiva del fenómeno. Así de taxativo se mostraba Ruiz Ramón: “el teatro independiente sólo existe en España a nivel de propósitos y aspiraciones, pero no como realidad objetivamente predicable” (1981, p. 455). Esta declaración la haría en relación a la encuesta realizada a profesionales de la escena con motivo del Festival de Teatro Independiente de San Sebastián (en Roda, 1970 p. 30) y por una falta de consenso a la hora de definir de qué se trataba. Al ser un fenómeno de poligénesis en el territorio español, era difícil que se hallara una coincidencia plena en los planteamientos y objetivos de las diferentes agrupaciones. Es por ello que surgieron diferentes iniciativas, con la publicación de decálogos u hojas de ruta que intentaron generar una sensación de cohesión.⁷

Aun así, logramos encontrar conceptualizaciones tempranas que intentaban establecer un marco para dilucidar el tipo de formación teatral que se podría acoger al calificativo de *independiente*. Valga como ejemplo esta definición de Luciano García Lorenzo: “aunque la problemática sea diferente en algunos aspectos, incluimos a aquellos grupos teatrales que desde el campo profesional, semiprofesional, aficionado o subvencionado total o parcialmente, representan la realidad más positiva del país y, por ser vanguardia, la esperanza del futuro” (1975, p. 148). Aunque no de forma directa, lo que García Lorenzo viene a señalar es, por una parte, la variedad en cuanto al grado de profesionalización del equipo. Y por otro, el carácter vanguardista que iba asociado a este tipo de prácticas. A pesar de que estas agrupaciones no estuvieron sujetas a los vaivenes del teatro comercial, se facilitaba un trabajo alejado de los supuestos gustos del público burgués, el cliente

7. Este tipo de trabajo es temprano en agrupaciones que precederán a las del teatro independiente. Como ejemplo, la Asociación Independiente de Teatros Experimentales, surgida del Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón, en septiembre de 1963, y que establecería su propio plan de actuación (Martínez Bjorkman, 1966).

principal del teatro español, apostándose en consecuencia por una renovación artística.

Ya el término en sí se constituía en un problema.⁸ Valgan como ejemplo las palabras de Alfonso Sastre, cuando en la encuesta realizada en *Primer Acto* sobre el Festival de Teatro de San Sebastián de 1969 proponía el concepto alternativo de teatros *marginales*.⁹ Para el autor era más operativo, puesto “que podía definirse ya, al menos, negativamente, con relación a las compañías regulares o convencionales, cuyo estatuto está claro, y abarca así el complejo fenómeno en su totalidad” (*Primer Acto*, 1970, p. 33).

Aun así, encontramos intentos de conceptualización claros y conscientes de su necesidad. Antonio Fernández Insuela (1975, pp. 312-316) es uno de los que intentan emprender esta tarea al establecer cuatro características. Para el investigador de la Universidad de Oviedo en primer lugar se busca la superación del concepto de teatro limitado al texto literario. El espectáculo predominará en este tipo de obras, perdiéndose la

8. Otro inconveniente lo constituye la delimitación temporal de este fenómeno. Alberto Fernández Torres (1988) lo establece entre 1962-1980, intervalo que tomará para el proyecto *El teatro independiente en España (1962-1980)*. En el editorial de *Pipirijaina* del número 4 de junio de 1974 se hablaba ya de tres etapas: 1955-1965 (formación y primeras experiencias), 1966-1969 (creación de los primeros circuitos), y 1970-1974 (planteamiento y puesta en práctica de la estructura profesional que denominan “combinada”) (Búfalo, 1974, p. 1). El hecho de elegir 1955 como arranque lo achacan al ingreso de España en la ONU, a la liberalización política y a la Orden Ministerial de 25 de mayo de 1955, que regula las actividades de los Teatros de Cámara. Nosotros, dado nuestro objeto de estudio central, Teatro de las Marismas, ampliaremos el periodo.

9. La celebración del I Festival Internacional de Teatro Independiente de San Sebastián, entre el 4 y el 10 de mayo de 1969, se constituyó en un auténtico hito, ya que, bajo la coordinación de Los Goliardos, reuniría a gran parte de las agrupaciones independientes del país. A pesar de las discusiones y diferencias que se mostraron, a partir de este evento “se iniciarían las vías de profesionalización de algunos de estos colectivos observándose un repliegue por parte de otros hacia una territorialidad más reducida y pre-autonómica” (Alba Peinado, 2005, p. 29). Se configuraba de alguna forma la ambivalencia local/nacional de algunas de estas agrupaciones, dando una nueva dimensión a este fenómeno.

naturaleza reverencial hacia los textos con la que los directores de escena afrontaban sus puestas en escena por aquel entonces. De ahí también que la creación colectiva sea una de las prácticas más seguidas y novedosas en este momento, como puede ser el caso de *Castañuela 70*. La segunda característica distinguida por Fernández Insuela hace mención al público, que deja de ser burgués para llegar a todo tipo de audiencias, y en ocasiones incluso participando en los espectáculos. Como elemento fundamental para llevar a cabo lo anteriormente señalado, se indica como tercera característica la vocación de formación e innovación desarrollada por los integrantes de las agrupaciones como forma de distanciarse de las prácticas conformistas del teatro comercial y ofrecer así nuevas experiencias escénicas. Y, por último, Fernández Insuela señala que es esencial el tipo de organización interna que se encuentra habitualmente en el teatro independiente. A este respecto, el teatro independiente planteó desde sus inicios por el 1967-68 una serie de fórmulas que vendrían a contradecir lo habitual en la escena española: “1. Nuevo concepto de la profesionalidad. 2. Transformación de los modos y sistemas de producción teatral” (Hormigón, 1974, p. 126), donde lo económico pasa a un segundo plano y el cooperativismo se impone como modelo de gestión.¹⁰

Evidentemente este tipo de agrupaciones independientes no surge de la nada, sino que suele ser producto de la evolución de sus integrantes. Un buen ejemplo lo constituye Ricard Salvat (1963), nombre clave dentro de la escena independiente nacional. En un artículo para *Primer Acto* relata sus vicisitudes en el mundo del teatro y cómo estas fueron determinando cambios en sus intereses artísticos. Su trayectoria se inicia en la Universitat de Barcelona, donde fundaría en 1953 la Agrupació de Teatre Experimental (A.T.E.) junto

10. Jordi Teixedor intenta aclarar el modo de funcionamiento de las compañías en torno a ese carácter colectivo de las creaciones: “Frente al concepto ambiguo y equívoco de creación colectiva (en la que, se supone, todo el mundo lo hace todo) debe imponerse el de ‘trabajo en equipo’ en el que las diversas funciones están coordinadas, en la que el dramaturgo deja de ser ‘el padre de la criatura’ y se convierte en un colaborador más de un espectáculo al que todos contribuyen desde el principio y desde la perspectiva de su función específica” (1974, p. 44).

a Feliu Formosa, Helena Estellés, Salvador Giner, Antoni Jutglar, Joaquim Marco, Josep Maria Carandell o Joaquim Vilar, entre otros. Su objetivo principal era constituirse en una alternativa al Teatro Experimental Universitario, con “una gran voluntad de compromiso social y humano” (Salvat, 1963, p. 8). Para ello pondrían en escena obras de autores internacionales como Jean Cocteau o Eugene O’Neill, así como de dramaturgos catalanes: Josep Maria de Sagarra, Victor Català o Alexandre Cirici Pellicer.

De forma paralela entra en contacto con Miquel Porter Moix, un encuentro que sería determinante en su carrera. Juntos crearían en 1956 el Teatre Viu, en palabras de Salvat “ese teatro vivo que tanto dio que hablar, que tanto se discutiría y con el que obtendríamos tanto éxito” (*ibidem*, p. 9). Este interesante proyecto tendría en la improvisación la base para su dramaturgia, introduciendo de esta manera un novedoso método de trabajo en la escena española. Estaba clara la necesidad de apostar por nuevos modelos dramáticos, algo que se puede vislumbrar claramente en su programa artístico, centrado en tres características esenciales: la asunción y actualización de la tradición de la Commedia dell’Arte, la preocupación ética y sociológica desde la práctica escénica, y el mimo y la expresión corporal como recursos escénicos, influenciados por los trabajos de Jean-Louis Barrault (*ibidem*, p. 10). La novedad de sus propuestas haría que fueran destacadas en diversas publicaciones años después: “improvisa sus actuaciones a partir de las sugerencias del público, experiencia importante, en principio por lo que tiene de inédita en nuestro país y además por todo lo que conlleva de acercamiento entre espectadores y artistas” (Llanes Barrios, 1980, p. 76). Se producía así un nuevo tipo de experiencia teatral en España que rompía con la tradicional relación de la escena con el público.

Estos intentos fructificarían años después con la creación, en 1960, de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual, uno de los grandes referentes de la escena independiente española y que duraría hasta 1974.¹¹

11. Como prueba de su importancia, valga recordar el número 10 de diciembre de 1965 de la revista *Yorick*, dedicado a la E.A.D.A.G. tras sus primeros cinco años de exitoso arranque.

Entre sus espectáculos se podría destacar su temprana versión de *El portero*, de Harold Pinter, Premio Borrás de la Crítica en 1961 y que giraría por Valencia, Cataluña y por diversas partes de España, llegando incluso a Granada. Ya desde sus inicios se veía la posibilidad de que el teatro independiente trascendiera el ámbito local y diera a conocer sus producciones y su nueva estética en todo el territorio nacional. Su experiencia se puede entender, por tanto, como la natural en el mundo escénico en la última etapa del franquismo, en concreto para aquellos creadores que no querían permanecer sometidos a la complacencia del teatro comercial.

Este caso no era aislado, sino que sería la punta de lanza de toda una escena independiente. No es de extrañar que unos años después Los Goliardos¹² elaboraran una encuesta con cien compañías de este tipo, cuyos resultados comenzaron a publicarse en *Primer Acto* en el número 104 del año 1969.¹³ Uno de los objetivos principales de esta célebre encuesta fue demostrar la existencia de una verdadera escena

12. Sin lugar a dudas Los Goliardos fue una compañía clave en el teatro independiente madrileño y, por extensión, nacional (Alba Peinado, 2005). No solo por su implicación en las iniciativas para generar un tejido teatral para la escena independiente, sino también por sus creaciones, con Ángel Facio como líder. Manuel Llanes Barrios (1980, p. 126) ve en Los Goliardos, precisamente, que se cumplen tres características fundamentales del teatro independiente: la búsqueda de un nuevo público, la preocupación por la formación teórica y técnica de los integrantes del grupo, y la organización económica de base cooperativista. A esto hay que sumar que “aporta al teatro español una característica esencial, que es la de la concepción del teatro como espectáculo” (Llanes Barrios, 1980, p. 173).

13. Los ítems que debían responder las compañías invitadas, y que fueron publicados por primera vez en el número 104 de enero de 1969 de *Primer Acto* (p. 12), eran los siguientes: 1. Nombre del grupo. Ciudad. Fecha de fundación. 2. Evolución interna. Situación actual. 3. Entidad de que depende. Local habitual de ensayos. Local habitual de actuación. 4. Formas de subsistencia económica. 5. Proyección geográfica. 6. Relación con la Universidad. Con clubs juveniles. Con otras asociaciones. 7. Número de miembros. Grado de dedicación de los mismos. 8. Tendencia dramática que se sigue. Teoría y práctica. 9. Forma de comprensión del teatro. 10. Montajes y número de representaciones realizadas a partir del 1 de octubre

independiente como resultado de “una nueva forma de entender el teatro, polémica, renovadora, intransigente” (Los Goliardos, 1969a, p. 11). Este carácter irreverente y rompedor quería ser vehiculizado por agrupaciones que ya no tenían un carácter *amateur*, sino que profesaban una nueva forma de profesionalidad: “El TEATRO INDEPENDIENTE es una nueva forma de profesionalismo. Distingamos profesional de comercial. Profesional viene de profesar; comercial, de comercio. Dionisos y Hermes. Lo profesional atañe al acto dramático en sí. Lo comercial a su alineación en el mercado” (Los Goliardos, 1969a, p. 9). Se intentaban diferenciar así de la escena más comercial del teatro, sin que para ello se les tuviese que asociar a otro tipo de prácticas teatrales del momento, como el teatro universitario y el de cámara y ensayo, de claro carácter aficionado. La seriedad en el trabajo se instituía como un principio rector para la visión de Los Goliardos sobre el teatro independiente.¹⁴

La labor tan importante llevada a cabo con estas encuestas fue destacada por nombres relevantes de la escena. Es el caso de José Sanchis Sinisterra, quien en 1970 y en *Primer Acto*, tras analizar los resultados de las primeras cien compañías de teatro independiente de la encuesta llevada a cabo por Los Goliardos, hace notar la falta de uniformidad en las agrupaciones, así como critica las respuestas tan poco cuidadas de las agrupaciones y se sorprende de que “la movilidad geográfica de los grupos es mayor de lo que podría suponerse; parece que se tiende a superar el estatismo de los teatros de cámara o de ensayo, que solían vincular sus actividades a un limitado público de fieles seguidores” (1970, p. 71). El análisis de Sanchis Sinisterra concluye que más del

de 1967. Los resultados de las cien compañías independientes seleccionadas se publicaron a lo largo de los años 1969 y 1970.

14. Si hay un espectáculo que marca un hito a este respecto es el paradigmático estreno de *Castañuela 70*: “el gran paso hacia la profesionalidad y el triunfo en escenarios tradicionales viene dado por la obra *Castañuela 70*, representada por el grupo ‘Tábano’ en colaboración con el conjunto musical ‘Madres del Cordero’ y que, bajo una apariencia festiva, llevaba a cabo una aguda sátira de la realidad social española” (Fernández Insuela, 1975, p. 309).

treinta por ciento de las agrupaciones representa sus obras por su provincia de origen, que el veinte por ciento exporta sus producciones a otras zonas de la región y que otro veinte por ciento incluso emprende giras nacionales. Sin lugar a dudas no solo se estaba produciendo teatro de forma independiente, sino que además el modelo se estaba exportando y dando a conocer en circuitos cada vez más amplios, entre ellos Andalucía.

Lo cierto es que hoy en día la etiqueta *independiente* goza de reconocimiento en la historiografía teatral nacional, y no solo por sus avatares en relación a la historia española, sino también por el carácter renovador que introdujo en los escenarios españoles. César Oliva, a este respecto, señala una serie de innovaciones:

1. La incorporación a la nómina del teatro de una nueva generación de autores, con estética distinta a la que se veía en los escenarios, tanto en la comedia convencional como en la *realista*.
2. La llegada de nuevos actores y directores que ocuparán lugares de preferencia en la próxima transición política.
3. La puesta en marcha de un sistema de producción que, a la larga, será la auténtica alternativa del tradicional, el cual se encontraba en una difícil coyuntura (Oliva, 2002, p. 221).

Sin lugar a dudas aquí están presentes las principales líneas de acción de este tipo de teatro, algunas de las cuales han sido mencionadas con anterioridad. Una de las primeras características es el modo de producción cooperativista, como clara reacción “frente a la desigualdad abusiva de salarios” (Monleón, 1977, p. 38). Esto es importante sobre todo porque “eliminan la figura del empresario para poner en su lugar la de una organización gestora colectiva” (Los Goliardos, 1970a, p. 13), y además lo hacen buscando una organización igualitaria (Tábano en Fernández Santos, 1988, p. 245). De esta forma se buscaba una mayor viabilidad económica y, de paso, se eliminaba un elemento, el productor único, que solía poner trabas a los deseos de los grupos de experimentar con las formas teatrales por miedo al fracaso económico. Pero, en especial, porque en la mente de estas nuevas compañías estaba el encontrar nuevos espectadores más allá del

pudiviente burgués: “Igualmente, a la búsqueda de un nuevo público, conscientes de la misión social del Teatro, los Independientes abaratan las localidades y las unifican” (Miralles, 1977, p. 106).

En lo que respecta al plano formal se buscan nuevos recursos como la improvisación o el mimo, “nuevas técnicas europeas que sacaran a nuestro teatro de la rutina y el aislamiento en que se hallaba inmerso” (Miralles, 1977, p. 94). Como indica César Oliva, “Cada uno de ellos creó una línea de trabajo propia, con peculiares estéticas muy reconocibles en cualquiera de sus espectáculos” (2017, p. 1122). Para ello fue fundamental la formación que emprendieron las distintas agrupaciones, con el fin de que sus integrantes pudieran aproximarse a lo que se venía desarrollando en el resto del continente europeo. Sobre todo, fue clave la lectura de los textos teóricos de autores como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski o Antonin Artaud, así como la recuperación de otros como Valle-Inclán. Estas obras conllevaron el descubrimiento de teatralidades alternativas a las del drama y la comedia burguesa, modelo que permanecía anquilosado en las tablas españolas.¹⁵

Pero no solo se centrarían en los aspectos formales, sino que en su contenido estas compañías se constituirían en agentes de resistencia cultural: “Los independientes iban más lejos: querían, eso sí era una novedad, que el teatro fuera un vehículo de sus ideas y disociar, por lo tanto, su vida privada de su vida teatral; defender sobre el escenario, lo mismo que ‘sobre la vida’” (Miralles, 1977, p. 94). La opresión del franquismo era tratada de forma cada vez más directa, y así “se convirtieron en el símbolo de un movimiento de protesta anti-franquista y subversivo” (Floek, 2003, p. 92).¹⁶ Esto llevaría a la censura a prohibir

15. Y, además, resulta significativo que se dé “el renunciar a un perfeccionamiento de los signos, de los recursos expresivos” (Llanes Barrios, 1980, p. 194), visto esto como un símbolo de lo burgués. Lo ideológico, por lo tanto, iba conectado a lo formal.

16. Alberto Miralles critica el exceso de atención del *nuevo teatro* del momento a la figura de Franco: “Franco va a ser el motivo de muchos personajes del nuevo teatro crítico español. Digamos, sin embargo, que este tratamiento comparativo de los autores es en exceso monocromo y que si bien podría ser

espectáculos, ahora tras su estreno tal y como se procedería tras la aprobación de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, aunque la censura comenzaría a actuar ya sin la mano de hierro que había venido ejerciendo con anterioridad.

¿Y cómo podríamos explicar la proliferación del teatro independiente o el estreno de algunos títulos de Brecht, a finales de los sesenta y principios de los setenta, de no existir ese sector del Poder que, desde la década anterior, intentaba abrir los escenarios a la oposición? Los censores comenzaron a hacer la vista gorda con cierta frecuencia; el censor, personaje anónimo aceptado hasta entonces como una especie de funcionario inevitable, comenzó a expresar su mala conciencia y alternó las prohibiciones de siempre con autorizaciones inexplicables (Monleón, 1995, p. 240).

Y, por último, quisiéramos destacar como clave fundamental de este nuevo teatro la búsqueda constante de lugares alternativos para la representación, fenómeno que surge como reacción a la existencia de “unos monopolios que controlan los locales de representación” (Tábano, 1978, p. 12). El hecho de que permanecieran casi siempre fuera de los circuitos oficiales los llevaría a buscar espacios diversos, donde la calle se presentaría como un lugar idóneo para sus funciones. El carácter itinerante de las compañías, además, fue clave para su mantenimiento económico, procediendo a representar sus espectáculos en los lugares más impensables, especialmente cuando las compañías comenzaron a salir de sus poblaciones de origen y visitar otras localidades, regiones o incluso países.¹⁷

discutible respecto a su eficacia en otra situación, en la nuestra es decididamente deficitaria: reducir a la sola personalidad del dictador, el complejo sistema político español desarrollado a lo largo de 40 años, es una visión demasiado simple” (1977, p. 159).

17. Esta itinerancia, a pesar de ser un recurso de supervivencia indispensable, no deja de ser una fórmula precaria de subsistencia. Así lo expresa el grupo Tábano enumerando los riesgos que conlleva esta forma de vida: “inestabilidad económica, social y emocional. Y la dedicación de prácticamente todas

La situación de las compañías variaría con el paso de los años, muchas de ellas desapareciendo y otras reaccionando a los cambios acaecidos con la Transición política tras la muerte de Franco en 1975.¹⁸ Un hecho clave sería la desaparición de la censura en el teatro con la aprobación del Real Decreto 262/1978, de 27 de enero, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales. Se ponía fin así a décadas de represión franquista sobre la escena, que incluso en 1977 seguía cebándose con el teatro independiente, como en el caso de *La torna*, de Els Joglars, sátira macabra sobre el asesinato con garrote vil de Heinz Ches que llevaría a un consejo de guerra a la agrupación catalana y que acabaría con el encarcelamiento de Albert Boadella.¹⁹

Supone así la Transición, y el papel del teatro independiente en ella, en un claro ejemplo de relación entre Historia y teatro: “Son años de enorme actividad social altamente creativa donde se producirá la confrontación de ideas, objetivos, propuestas y discursos. La sociedad española parece sumida en una intensa transformación que no sólo afectará al orden político, sino, muy claramente, al orden escénico” (Berenguer y Pérez, 1998, p. 156).

La desaparición de la mayor parte de las agrupaciones, así como la absorción del resto por el circuito comercial e institucional, daría por terminado a este periodo clave de la cultura española. Y, sobre todo, potenciado por un público que dará por finalizada esta etapa: “Y en el

las horas del día al grupo son las constantes del trabajo en el Teatro Independiente” (1978, p. 16).

18. La creación de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional de Madrid, en 1976, sería una prueba de la necesidad de consolidar cierta estructuración profesional que asegurara la perdurabilidad de las agrupaciones independientes. Esta idea se vería apoyada por la creación a finales de ese mismo año de la Asamblea estatal de Teatro Independiente Profesional.

19. Así lo cuenta en su biografía novelada Guillermo Ayesa: “Se representó ‘La Torna’ en el Festival de Teatro de Granollers. [...] A mí personalmente no me entusias mó como los anteriores montajes de Joglars. Consideré que algo primordial se había perdido: la sutileza. Esto quizá se debió al poco tiempo que tuvieron para ensayar, y al hecho de que no había una total compenetración entre sus miembros” (1978, p. 231).

teatro, contra todo lo esperado, la nueva libertad acabó con la mayor parte de los grupos independientes, desasistidos de público” (Monleón, 1995, p. 243).

2.2 El nacimiento del teatro independiente andaluz

“Creo que vamos a ver grandes vuelcos en la estructura y en el marco político de nuestra región; y que va a existir una verdadera demanda cultural” (Lapeña, 1977, p. 324).

Wilfried Floeck, en su análisis del teatro español de posguerra, establecía tres rasgos que caracterizaban a este periodo cultural: “su organización económica fundamentalmente privada, su dependencia de una censura estatal rigurosa, así como la concentración geográfica en Madrid y Barcelona” (2003, p. 89). De los dos primeros aspectos hemos hablado con anterioridad ampliamente, pero nos quisiéramos detener en el tercero, por considerarlo algo sesgado. Tal vez esta declaración se deba a cierta falta de conocimiento de lo que estaba ocurriendo en otras partes del país, más allá de las grandes metrópolis, y de ahí que fuera ajeno a fenómenos como la boyante actividad escénica independiente en los setenta y ochenta en Andalucía.²⁰

20. Tal vez otra razón para explicar esta percepción de Floeck se deba a que los recursos se concentraran en estas dos grandes ciudades (García Lorenzo, 1977, pp. 23-24), generando un gran centralismo cultural, pero no se debe olvidar que esto no imposibilitaba un desarrollo autónomo en el resto de ciudades y comunidades, como sería el caso de Andalucía. Este tema constituía además una gran preocupación para los grupos de teatro de la época. Como ejemplo, véanse las conclusiones de las Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual, con fecha de noviembre de 1965, donde se exponía la “Necesidad de una descentralización de la vida escénica española y del desarrollo de una actividad teatral autónoma en el marco de las provincias” (en Fernández Torres, 1988, p. 46).

En el censo de grupos de teatro independiente que realiza Francisco Ruiz Ramón en 1981 (pp. 459-460), entre las cuarenta y cuatro seleccionadas aparecen seis agrupaciones andaluzas: Quimera (Cádiz), Esperpento (Sevilla), Teatro Estudio Lebrijano (Lebrija), Tabanque (Sevilla), La Cuadra (Sevilla) y Ara (Málaga). Vemos cómo la representación es importante, teniendo en cuenta que Cataluña es representada por diez compañías, mientras que Madrid por nueve. Dada la época señalada, y lo supuestamente periférico de la dramaturgia andaluza en el ámbito nacional, resulta sorprendente la vitalidad de esta escena independiente, ya con reconocimiento a un primer nivel nacional.

También es significativo que entre las 27 agrupaciones independientes del proyecto de investigación *El teatro independiente en España (1962-1980)* aparezcan ocho compañías andaluzas: Aula 6 (Granada), Esperpento (Sevilla), La Cuadra (Sevilla), Tabanque (Sevilla), Teatro Carrusel (Cádiz), Teatro de las Marismas (Huelva), Teatro del Mediodía (Sevilla) y Teatro Estudio Lebrijano (Lebrija, Sevilla).²¹ La elevada representación del teatro independiente andaluz en estos censos nacionales nos permite hablar de una escena que, marcada por diferentes influencias, fue capaz de generar un teatro de una gran personalidad, donde lo político, lo social y la búsqueda de cierta idiosincrasia andaluza se entremezclan dotando a sus producciones de una importante expresividad.

La situación previa de la escena andaluza no era nada halagüeña. Así de pesimista y crítico se mostraba Joaquín Arbide, director del grupo Tabanque, en su crónica para *Yorick* de la temporada teatral sevillana 1965-1966: “Septiembre de 1965, el mes de las ilusiones, los proyectos y los nuevos deseos, nos traía el primer mensaje de vulgaridad y reiteración” (1966, p. 18). A partir de ahí comienza a lamentar los estrenos de revistas y teatro costumbrista sin ninguna aspiración

21. Para un inventariado mucho más completo de las compañías independientes andaluzas, véase el catálogo editado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (2009) con motivo de la exposición *Teatro Independiente en Andalucía: el origen del presente*.

artística destacable. Es significativo que lo más destacado para Arbide se dé en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla (*Coloquio nocturno*, de Friedrich Dürrenmatt) o en el Instituto de Enseñanza Media (*La lección*, de Eugène Ionesco, y *La petición de Mano*, de Anton Chejov). Otras obras representadas en instituciones educativas son *Rinoceronte*, de Ionesco, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, *Los acreedores*, de August Strindberg... Un lugar especial lo ocupa el T.E.U. de Sevilla, demostrando la importancia capital de estas agrupaciones en un momento donde se tenía vetado en los escenarios el tipo de obras que precisamente interesaba a estas jóvenes agrupaciones: *Diálogos de una espera*, de Alfonso Jiménez Romero, *El maestro*, de Ionesco, *Oración*, de Fernando Arrabal, *Los novios*, de Jerónimo López Mozo, *El soplón*, de Bertolt Brecht...

Sevilla no tiene teatro, como las restantes provincias españolas. Únicamente [sic] un sector muy reducido de seguidores e intelectuales siguen este movimiento por mi suscintamente [sic] trazado. El teatro, por falta de medios, se ve relegado a las salas, a los teatros caros y sigue siendo espectáculo de excepción. El teatro no acaba de volver al pueblo, a ese pueblo que lo hiciera nacer.

Nada podemos hacer los aficionados o profesionales en provincias, mientras que no acaban de darse cuenta determinadas personas, de que el teatro no es un lujo, al que ya ha dejado de interesarle al pueblo o un gasto inútil de dinero. Y sobre todo mientras no desaparezca este triste sistema tan en boga de que a la masa hay que darle lo que la masa pide. Si en Sevilla gusta el flamenco, hay que fomentar el flamenco. Si nuestro teatro San Fernando se llena con Colsada, y los espectáculos folklóricos, revista y folklore del pueblo.

Ir en contra de la masa es, a veces, hacerle un favor a la misma masa (Arbide, 1966, p. 18).²²

22. Aun así, se celebran diferentes actividades que dinamizan el ambiente teatral de Sevilla, como las conferencias organizadas dentro de la I Campaña Nacional de Teatro, que contó con las intervenciones de Javier Bañares, que habló del actor en el teatro, Joaquín Arbide, que explicó las técnicas del *happening*, de Cataro, y Lorenzo López Sancho, crítico de ABC.

Pero a pesar de lo desolador de este panorama, la irrupción de los grupos independientes en Andalucía insuflaría ánimo a toda una generación ávida de teatro. A las compañías que aparecen en muestras y catálogos diversos, habría que sumar la visita de compañías nacionales tan importantes “como Tábano, Ditirambo, Els Joglars, Els Comediants...” (Bajo Martínez y Cantero, 2018). Pero no solo se produce el reconocimiento de la importancia de la escena andaluza en el panorama independiente nacional, sino que para la propia región se convertiría en un hito cultural. José María Rodríguez Buzón (1980), nombre clave a este respecto, reconoce que no se puede hablar de una escena andaluza hasta la llegada del teatro independiente en los años sesenta. Como explica Antonio Andrés Lapeña (1977), hasta ese momento, donde casi no se podía encontrar espectáculos de calidad más allá de Madrid y Barcelona, únicamente se podía encontrar teatro en alguna que otra capital de provincia gracias a los *vocacionales*, personas que dedicaban su tiempo libre a los escenarios. Con un origen variopinto, serían el germen del teatro independiente, y con ello lograrían llegar a nuevos espectadores:

Este público estaba compuesto por un proletariado de vanguardia, concentrado en los grupos clandestinos y en aquellos incipientes clubs de barrios, o clubs juveniles y por otra parte, por los elementos recién graduados de la universidad, que estaban realizando una lucha paralela en sus colegios profesionales. Finalmente, un tercer componente de este público —muy importante— es el estudiantado. Este es el espectro del “nuevo público” que el teatro independiente ha conseguido captar (Lapeña, 1977, p. 318).

Para lograr esta renovación sería fundamental la aparición de nuevas temáticas centradas en los problemas sociales del momento. Ante la prohibición previa de obras que mostraran una Andalucía oprimida, estos creadores independientes reclamarían la escena como reflejo de su propia realidad: “Existen también otros temas que podríamos llamar de coyuntura inmediata; temas de la estructura económica y social de Andalucía, lo que no quiere decir que estén sólo referidos al ámbito local, sino que pueden ampliarse a la realidad social general del país” (Lapeña, 1977, p. 323). Lapeña, de esta forma, abogaba por la

producción de obras que siguieran un realismo dialéctico al modo de Bertolt Brecht, algo que veían operativo para la escena andaluza. Con esta intencionalidad trabajarían compañías como el grupo Teatro del Mediodía:

Hacemos un teatro andaluz, pero entendido como un teatro que sea consecuencia de la problemática andaluza, partiendo de un análisis socioeconómico. No se trata de que Andalucía sea otro planeta dentro de los problemas generales del país, sino de resaltar aquellos aspectos que aquí están más agudizados. Pero sin incidir en una cuestión antropológica ni en un teatro salido de las formas ancestrales de la cultura (Sánchez, 1974, p. 28).

Y es que la revisión de “lo andaluz” como motor para el cambio social era considerado urgente por parte de estas compañías. A este respecto, no solo será clave en todo este proceso la aparición de nuevas temáticas o la proliferación de compañías por toda la región, sino que gracias a su carácter itinerante, estos grupos pudieron llevar sus espectáculos, y con ello su estética y pensamiento renovador, a lugares a los que nunca habían llegado estas ideas. Y, además, esto tendría un carácter ciertamente vertebrador a su paso por gran parte de la región.

Aun así, este carácter móvil tendría también consecuencias negativas, ya que no aseguraría precisamente el bienestar de los integrantes de las compañías:

La itinerancia en este contexto resulta una actividad poco menos que heroica, pues supone un alto coste de desgaste psíquico y físico en quienes la realizan, que se van quemando en la incertidumbre de un puesto de trabajo inestable y en la imposibilidad de llevar una vida normal, toda vez que lo impide la falta de unos ingresos seguros y el verse privados de una residencia fija (Rodríguez Buzón, 1980, p. 105).

Si bien esta itinerancia tendría resultados tan positivos como los comentados, al mismo tiempo dejaba traslucir uno de los principales escollos para el desarrollo del teatro independiente. Estamos hablando de la falta de espacios para llevar a cabo sus representaciones, ocupados estos habitualmente por producciones inanes de carácter comercial. Se veían así desplazados de la programación cultural oficial.

Por ejemplo, en Andalucía no existe ni un solo teatro de las características del Cinema Valencia, de la Sala Villarroel o de la Sala Cadarso, que permita estar en continuidad durante una temporada más o menos larga. Los teatros independientes tienen que estar girando constantemente ya que las condiciones económicas que se ofrecen en la región son mucho más difíciles que las que se ofrecen en otras regiones (Lapeña, 1977, p. 324).

La precariedad sería uno de los rasgos más preocupantes del teatro independiente andaluz, lo que imposibilitaría un desarrollo pleno de sus presupuestos artísticos, optándose en consecuencia por un esquema de producción basado en el cooperativismo.²³ Si bien el teatro independiente se gestó y adquirió vigor en la etapa del desarrollismo económico, en la escena andaluza en cambio existe un cierto subdesarrollismo que puede venir derivado de su ausencia en las asociaciones escénicas que se van configurando en el tardofranquismo. Un ejemplo lo constituye la Junta General de la Asociación de Grupos Profesionales y Paraprofesionales de Teatro Independiente, del 3 de noviembre de 1974, donde solo aparece mencionada una agrupación andaluza, Teatro del Mediodía, que además no acude y se excusa por tener representaciones en Sevilla (Fernández Torres, 1988, pp. 257-261), y donde sí acuden las federaciones vasca, catalana, valenciana y aragonesa. Sí participan, en cambio en la firma del *Manifiesto de los grupos profesionales de teatro* (*ibidem*, pp. 279-280) La Cuadra y Teatro del Mediodía, pero esto no deja traslucir cierta desconexión que aboca a la periferia al teatro independiente andaluz. La unión entre las compañías parecía ser fundamental para presionar a las administraciones con el objetivo

23. Este régimen de cooperativa sería prácticamente la única forma de subsistencia dados los escasos recursos con los que contarían, aunque surgirían tímidos intentos de intentar regular el sector con el fin de beneficiar a las compañías. A partir del gobierno de la UCD en 1977 se comienza a intentar establecer la categoría de teatro estable para “compañías formadas en torno a un colectivo regido en cooperativa” (Oliva, 2002, p. 228). Algunas de las formaciones andaluzas que se adhirieron fueron La Cuadra, aunque otras desaparecerían, como Esperpento o Teatro del Mediodía.

de que ofrecieran su apoyo para el establecimiento de condiciones dignas para su desarrollo.

Ante esta situación, el propio Rodríguez Buzón se quejaría de la falta de interés por parte del Gobierno central de dinamizar al resto de regiones. Dada esta desidia, serían otras administraciones las que apoyarían el teatro independiente: “Diputaciones y Ayuntamientos comienzan a reaccionar. Algunos programas e iniciativas se están llevando a efecto. Cádiz, Granada y Sevilla han empezado actividades teatrales por los pueblos” (Rodríguez Buzón, 1980, p. 107). Es lo que sucede con la llegada del PSA al consistorio sevillano, cuando se habilitaría la Sala Municipal de Cultura San Hermenegildo para los ensayos de *La cuadra (Andalucía amarga)* o *Esperpento (¿Vd. tiene otra visión del mundo?)* (Matas Velazco, 1980, p. 21). Comenzaba a forjarse una fructífera coalición entre administración y teatro independiente.

Otro elemento fundamental sería la organización de festivales o encuentros de teatro independiente en Andalucía, que tendrían, como en el caso nacional, “dos objetivos principales: 1) intentar activar y provocar nuevos espectáculos y espectadores; y 2) servir de verdadera temporada en ciudades en las que no había otra alternativa para ver este tipo de representaciones escénicas” (Oliva, 2017, p. 1122). Si bien las compañías andaluzas participaron en reuniones nacionales, esto no excluye que esta escena independiente también se organizara y llevara a cabo diferentes actividades que buscaran fortalecer el tejido cultural en la región. Existe, por lo tanto, una relación entre lo que sucede fuera de Andalucía y lo que se desarrolla en su interior.

Como ejemplo de esto valga ver cómo en el seno de la III Semana de Teatro de Cuenca (1977) se organizaron una serie de reuniones entre los representantes de las Comisiones Organizadoras de Encuentros de Teatro de Cuenca, Granada y Vitoria.²⁴ Entre los principales puntos

24. Dentro de la III Semana de Teatro de Cuenca se debate los criterios de subvención, y participan, entre otros, Teatro del Mediodía, y a petición de los grupos de teatro de Madrid se incluyen Aula 6 (Granada) o el Colectivo Algabeño-Lebrijano (Lebrija-La Algaída).

que se señalaron, se planificó la creación del Centro de Información Teatral Regional de Granada, y se buscó la posibilidad de crear nuevos encuentros teniendo en cuenta Almería (Fernández Torres, 1988, p. 327). Existe así una cierta colaboración en la planificación y desarrollo de políticas activas que redundaría en el desarrollo cultural de Andalucía.²⁵

Algunos de los encuentros celebrados en la región fueron la I Semana de Teatro en Puebla de Cazalla (1971), siguiendo el modelo del Festival Cero de San Sebastián; el I Festival de Teatro Contemporáneo de Huelva (1972); la I Semana de Teatro Independiente de Almería (1974), organizada por el Colegio Universitario y “con la compañía Els Comediants de principal revulsivo” (Blanco, 2005, p. 50); la Semana del Nuevo Teatro Español (1974), en la Residencia Universitaria Ramón y Cajal de Sevilla y con la participación de Els Joglars, Estudio Lebrijano y Crótalo; la I Semana Sevillana de Teatro Marginado (1976), con Teatro Ensayo Algabeño (*Cantos del trigo y la cizaña*), Tinaja-7 (*De la lucha del pueblo Vit contra el invasor*) y el organizador, el Grupo Laboratorio (*Sapiens II*); el I Encuentro de Teatro de Andalucía, organizado por la extensión universitaria de la Universidad de Sevilla, y con Esperpento (*Amor de don Perlimplín y Belisa en su jardín*), Tespis Pequeño Teatro (*Mi querida familia*), Aula 6 (*Parábola*), La Cuadra de Sevilla (*Herramientas*), Cooperativa de Actores Sevillanos (*Un cuento de madrugada*) y Teatro del Mediodía (*El bello Adolfo*) en su programación; o las II Jornadas de Teatro de Puerto Real (1979).

Granada se convertiría en uno de los núcleos principales a este respecto. En marzo de 1975, el Gabinete de Teatro de la Universidad de

25. También acuden promotores de actividades teatrales de Sevilla y Granada a las reuniones celebradas durante el II Festival Internacional de Teatro de Vitoria, los días 1, 2 y 3 de octubre de 1976 (Fernández Torres, 1988, pp. 307-308). Se informa de una próxima reunión en Granada la primera semana de marzo de 1977. En cuanto a la Asamblea de Teatro Independiente Profesional, en su primer comunicado aparece Esperpento y Teatro del Mediodía. Se ve la preocupación del tejido teatral andaluz por estar presente en los movimientos que se producen en la escena nacional.

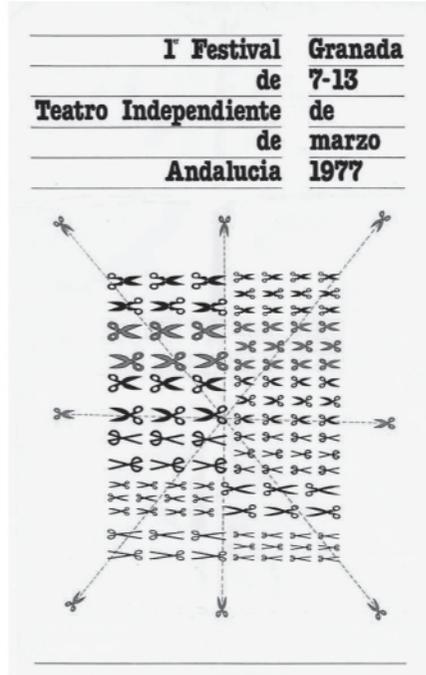
Granada organiza la Primera Semana de Teatro Andaluz, a cargo de José Monleón y con el objetivo de dar a conocer nuevas formas teatrales. Se diseñó con la participación en mesas redondas, entre otros, de Jesús Campos, Antonio Gala, Martín Recuerda, Francisco Díaz Velázquez o Rafael Pérez Estrada. Pero, con los carteles colocados en las calles, acabaría siendo prohibida como consecuencia de la naturaleza subversiva que tenía el evento, en consonancia con el espíritu de la Transición, y por el poder aún vigente de la censura. Finalmente habría que esperar a 1977, entre el 7 y el 13 de marzo, para que se celebre el I Festival de Teatro Independiente de Andalucía con la participación de compañías como Tespis Pequeño Teatro (*El retablo del flautista*, de Jordi Teixedor), Teatro del Mediodía (*Los mercaderes de ciudades*, sobre textos de Jacques Nichet y Teatro Acuarium) o Esperpento (*Vámonos palante*):

La comisión organizadora intenta dar a conocer a la ciudad de Granada y a la provincia los trabajos teatrales, realizados en el ámbito de nuestra región, como medio de remover una conciencia teatral y un público que se plantee en sus justos términos la situación actual de este fenómeno (Llanes Barrios, 1977, p. 24).

A esta iniciativa le seguiría una segunda edición, entre el 30 de marzo y el 5 de abril de 1978, y donde participarían, junto al zaragozano Teatro de la Ribera y la Cooperativa de Producción Teatral de Vitoria “Denok”, las andaluzas Cooperativa de Actores Sevillanos con *Un cuento de madrugada*, Teatro del Mediodía con *El bello Adolfo*, Tespis Pequeño Teatro con *Mi querida familia*, un recital de flamenco con José Menese al cante y Concha Vargas al baile, y la obra *Herramientas*, de La Cuadra de Sevilla.²⁶

26. También sería clave para el desarrollo de la escena andaluza la participación de compañías en festivales próximos geográficamente como puede ser un claro ejemplo lo sucedido en la II Semana de Teatro de Badajoz, donde participarían Teatro Estudio Lebrijano con *El retablo del flautista*, La Cuadra con *Quejío*, Crótalo con *El adefesio* o Tabanque con *Tiempo de 98*.

Figura 1: Cartel del I Festival de Teatro Independiente de Andalucía
 Fuente: Centro de investigación y recursos de las artes escénicas de Andalucía. Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía.



La cuestión es que la escena independiente llegaría para poner a Andalucía sobre el mapa teatral nacional con su participación, entre otros eventos, en festivales nacionales. Valga como ejemplo de su impronta la mención al Teatro Estudio Lebrijano por parte de Antonio Buero Vallejo al final de su discurso de ingreso en la Real Academia Española el 21 de mayo de 1972: “El *Oratorio* del Teatro Estudio de Lebrija, espectáculo celebrado en el extranjero y aplaudido en España por quienes tuvimos el privilegio de verlo, era la creación popular de un grupo hispalense lleno de verdad social y artística hasta en sus pequeñas imperfecciones. Ignoro si se ha dicho, pero Federico estaba tras aquello” (1972, p. 55).

Sin lugar a dudas, Teatro Estudio Lebrijano (1966-1974) se constituye en un auténtico hito, siendo, tal vez, “el que más cerca esté de un teatro auténticamente popular, un teatro hecho con el pueblo y desde

el pueblo para el pueblo” (Ruiz Ramón, 1981, p. 472). Resulta muy sorprendente que una de las propuestas más interesantes de la escena nacional del momento se desarrolle en Lebrija, una población de veinte mil habitantes. En esta tierra de trabajadores del campo dominado por terratenientes, donde cinco latifundistas y veinte vecinos ocupaban el 80% de las tierras (Limón, 2017, p. 14), crearían obras que interpelarían a los campesinos de forma directa al mostrarles su realidad como sujetos oprimidos. Pero una de las claves de su éxito se vincula con el hecho de que la búsqueda de ese contacto directo con su población no hiciera que se desentendieran de lo que estaba ocurriendo en el resto de España. Es por ello que trabajan con autores clave en esa época. Un ejemplo lo constituye *Los sedientos*, de Jerónimo López Mozo, obra de 1965 cuya temática se aproximaba perfectamente a la estética que estaban pergeñando desde la agrupación, con un alcalde que le niega el agua a su pueblo: “La primera impresión que tenemos es la de un pueblo cuya falta de agua es la causa de su estado trágico” (Gabriele, 2005, p. 65).²⁷

Pero si hay un nombre fundamental en Teatro Estudio Lebrijano es el de su líder, Juan Bernabé. La asistencia a dos espectáculos en 1965, *Diálogo de una espera*, de Alfonso Jiménez y dirigida por Joaquín Arbidé, y una representación de *Antígona* por el T.E.U. de Sevilla (Limón, 2017, p. 24), le supondrá una auténtica revelación. A partir de entonces comenzará a desarrollar producciones centradas en el reclamo de derechos para sus vecinos.

En su afán de acercarse a los jornaleros, hará que sus obras salgan de locales cerrados y lleguen a la calle, además llevando a cabo sus representaciones por otras localidades de Sevilla y Cádiz. En este proceso de búsqueda de un teatro que apelara a la población campesina, y con el deseo de plantear nuevas dramaturgias, es como llegarían a la producción de la obra *Oratorio*, con texto de Alfonso Jiménez Romero, su mayor éxito. Estrenada en Jerez, lograría una

27. Además de *Oratorio*, otras obras importantes puestas en escena por Teatro Estudio Lebrijano serían *El juego de las hormigas rojas*, de Alfonso Jiménez Romero, y *Noviembre y un poco de hierba*, de Antonio Gala.

gran repercusión internacional, sobre todo tras su triunfo en el Festival de Nancy de 1971 (Monleón, 1971). El espectáculo supondría un revulsivo por una dramaturgia impactante que combinaba elementos reconocibles y populares con otros vanguardistas: “Utiliza como material poético para los cantos sobre la libertad del espíritu humano, entre otras, la leyenda de Antígona y la historia de Caín y Abel” (Wellwarth, 1978, pp. 233-234). A esto hay que sumar lo novedoso de la incorporación de elementos conectados a su realidad inmediata, como puede ser la música: “el auténtico flamenco es incorporado a la expresión teatral adecuadamente” (García Lorenzo, 1975, p.149). El flamenco irrumpe así de forma clara como una manifestación capaz de dotar a la escena de una gran personalidad, y donde lo real fuera convocado en escena de acuerdo a lo que sería el teatro ceremonia. Como el propio Juan Bernabé decía: “Intento llegar a un teatro que sea vida, catarsis, totalidad. El problema está en encontrar las nuevas formas y nuevas técnicas que conecten mi ser ante el mundo con la comunicación e integración de los que asisten como espectadores a una vivencia escénica” (Limón, 2017, p. 69).

Además, este éxito hará que se intenten instituir con cierta estabilidad, a pesar de que es algo que no lograrán de forma plena, dedicando sus integrantes únicamente su tiempo libre a la práctica teatral. Así lamentaba Juan Bernabé sus limitaciones: “Nuestro problema está en la imposibilidad de una formación teatral a todos los niveles, en la miseria de nuestras posibilidades económicas, en la oposición constante a una realidad exterior que te quiere anular” (en *Primer Acto*, 1970, p. 18).

Tras la muerte de Juan Bernabé en 1972 el grupo entraría en decadencia, desapareciendo totalmente en 1974, pero dejando un legado que se recordará para siempre en la historia de la escena andaluza.²⁸ “Fueron la expresión y el corazón de un pueblo frente a un franquismo agonizante que fracasó en su intento de enmudecer al campo andaluz” (Limón, 2017, p. 13).

28. Tres de los miembros del Teatro Estudio Lebrijano formarían más tarde el Teatro Algabeño-Lebrijano, que tendría una vida corta.

Otra compañía fundamental es la sevillana Tabanque (1960-1976). En la encuesta sobre compañías independientes encargada por *Primer Acto* y liderada por Los Goliardos (1969a, pp. 26-27) declaran que son la evolución del antiguo T.E.U. de Sevilla (Teatro Español Universitario de Sevilla). A finales del 1967 se separan del T.U. (que ya había perdido la “E”) y forman oficiosamente Tabanque el 30 de noviembre de 1968 (Martínez Valderas, 2014, p. 90).²⁹ El carácter itinerante al cual hacíamos mención se hace explícito en esta agrupación, ya que actúan, entre otros lugares, en Sevilla, Huelva, Marchena, Córdoba, Écija, Paradas, Osuna, Morón, Alcalá, La Rábida, Ibiza, Almería, el II Festival de Teatro Nuevo de Valladolid o el Festival Nacional de Cámara y Ensayo de Madrid, ganando además premios en la primera edición del Festival de Sitges a la mejor compañía y mejor interpretación masculina por *Miseria y Gloria de un poeta*, de Luis Moreno Manglano.

Entre las obras que pondrían en pie se encuentra *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán, dirigida por Joaquín Arbide, y que inició la Campaña de Teatro Infantil, subvencionada por el Ministerio de Información y Turismo a través de la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud. Las representaciones previstas eran en Huelva, Badajoz, Córdoba, Jaén y Sevilla (*Yorick*, 1968, p. 54). Queda de manifiesto cómo el teatro infantil supuso una vía de desarrollo para estas compañías, proporcionándoles trabajo y permitiéndoles actuar en lugares diversos.

No solo es significativo el carácter itinerante de Tabanque, sino que también personifican el tesón por buscar nuevos espacios para que sean programadas sus novedosas propuestas escénicas. Así, la compañía inaugura el 22 de enero de 1971 un café-teatro a través de un acto “en un local preparado para ello en los sótanos del Bar Chile y con carácter privado, destinado a los representantes de los medios informativos y algunas otras personas ligadas de una manera u otra con el mundillo

29. El inicio de la formación en 1960 viene dado de la incorporación de Joaquín Arbide al T.E.U. de Sevilla, lo que constituiría el germen inicial de la agrupación Tabanque.

teatral” (Martín, 1971, p. 81). Representarían *Los mutantes*, de Ruibal, y *¿Es usted feliz?*, fragmento del espectáculo *Experiencias 70* de Alberto Miralles. El objetivo de este evento era mostrar el funcionamiento del café teatro, de ahí que uno de los elementos más relevantes fuera la mesa redonda posterior donde Joaquín Arbide explicaría el proyecto. Junto al disfrute artístico era preciso informar a la sociedad de las posibilidades de estos nuevos grupos.

En los montajes de la compañía se ve un progresivo compromiso social y un desarrollo estético cada vez más divergente con el teatro convencional, como puede ser *Cataros, el hombre y la guerra*, de Alberto Miralles, que según Joaquín Arbide “marcó un antes y un después en la historia evolutiva de Tabanque. Escenario desnudo, gesto y palabra. Y tres años en repertorio”.³⁰ De esta forma firman una página brillante del teatro andaluz.

La historia de las compañías independientes andaluzas es a veces difícil de diferenciar, ya que estas se mezclan unas con otras, produciéndose migraciones constantes de sus miembros entre agrupaciones. Gracias a esto, en concreto a la escisión de Tabanque en 1968, nacería Teatro Esperpento (1968-1988). Compuesto de unas veinte personas, la mayoría proveniente de Tabanque (Sánchez, 1974, p. 24), la compañía tendría un exitoso recorrido con la dirección de José María Rodríguez Buzón,³¹ Pedro Álvarez-Ossorio o Juan Carlos Sánchez.

En cuanto a la denominación de la formación, es evidente que “toma su nombre de la misma estética valle-inclanesca: el grupo ‘Esperpento’, que desarrolla una intensa actividad dramática entre 1968 y 1988, suponiendo un cierto revulsivo estético e ideológico que, sobre las bases del Mayo francés, intentaría un proceso de renovación”

30. Declaraciones de la web <http://www.joaquinarbide.com>.

31. José María Rodríguez Buzón dirigiría a partir de 1973 otra compañía ilustre sevillana de la escena independiente, Teatro del Mediodía, nacida de la división de Esperpento. Su primera obra sería *Farsantes y figuras de una comedia municipal*, con la dramaturgia de Antonio Andrés Lapeña a partir de entremeses de Miguel de Cervantes, de Agustín de Rojas, de Jerónimo de Cáncer y de Luis Quiñones de Benavente (Martínez Valderas, 2016).

(Romero Ferrer y Bajo Martínez, 2011, p. 1). Precisamente sería una obra de Valle-Inclán, *Farsa y licencia de la reina castiza*, la que le reportaría uno de sus mayores éxitos: “recibió unánimes comentarios elogiosos del público. Nunca se había visto en la ciudad un Valle más jugoso y lozano. La estética ‘culinaria’ de Esperpento le va como anillo al dedo de esa corte de los milagros y que cobra actualidad. Deliciosa y crítica” (Núñez, 1970, p. 67).

La relevancia de Esperpento, al igual que Tabanque, es más que notable en el panorama nacional. De hecho ya aparece en la célebre encuesta de Los Goliardos (1969) sobre teatro independiente a pesar de tener aún un breve recorrido, lo que indica que el carácter periférico que ha tenido la escena andaluza en el mundo académico no se corresponde con lo que realmente significaba en el ámbito nacional de aquel momento. Sería en esta encuesta donde el grupo sevillano explicitaría su forma de trabajo: “el sistema de improvisación ha sido elegido como el mejor medio para la preparación de actores. Nuestra indagación se halla en la actualidad de la búsqueda de un equilibrio entre el método de interpretación orgánica y los presupuestos del teatro épico” (Los Goliardos, 1969b, p. 53).

Resultan muy interesantes estas declaraciones porque marca una de las tendencias más comunes en el teatro independiente. Por una parte, la recurrencia a la improvisación como manera de gestar sus creaciones, evitando así dramaturgias clásicas que remitieran al teatro convencional. Se consideraba una forma oportuna de dotar de frescura a sus espectáculos. Y, por otro lado, se cita al teatro de Brecht. Sin lugar a dudas el compromiso social y político de estos jóvenes los llevaba a fijar su atención en el teatro, de base marxista, del célebre dramaturgo y director escénico alemán, recurriendo para ello a técnicas como el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), algo que suponía una novedad en España a pesar de los años transcurridos desde su promulgación por el genio teutón. Tanta era su implicación a este respecto que declaraban su renuncia a entretener a la burguesía al apostar por un efecto crítico en la audiencia (Pérez Coterillo, 1974, p. 62). Se definían así en 1971:

Entendemos el teatro independiente como aquel que se propone una búsqueda en las fórmulas de expresión que, clarificando situaciones y conflictos sociales, potencie, en la medida en que al teatro le es posible, un cambio de estructuras. Dentro de esta definición se da por supuesto la liberación del sistema de explotación comercial y la clase de público a que se dirige: es decir, una vez más, al que la cultura —y lo que no lo es— margina (Sánchez, 1974, p. 24).³²

Existe por tanto una intencionalidad clara de presentar nuevas propuestas formales que fueran acompañadas de un compromiso ideológico. En este sentido hay que entender el desarrollo de la Estética de lo Borde: “la búsqueda de una forma que, ultrapasando las contradicciones de su realidad, potencie la eclosión violenta de las pautas de conducta” (Esperpento, 2009, p. 79). Esta visión del arte dramático, derivada de la toma de conciencia andaluza producida a partir de los años 60, busca inspiración en los bordes, en lo fronterizo, donde “la subcultura constituye el elemento más valioso de significación sociológica” para semantizar “las contradicciones y frustraciones en que se vive” (*ibidem*).

Pero si hay una compañía que llamaría la atención a un nivel internacional esta sería La Cuadra (1971). Si bien comienza a gestarse en diciembre de 1971, tomará forma definitiva a comienzos del año siguiente cuando debute, el 15 de febrero de 1972 en la sala Magallanes de Madrid, con *Quejío*, “un espectáculo dramático apreciado por el público —muy diferentes tipos de público— de España y de América” (García Lorenzo, 1975, p. 149). Supone una producción que aúna lo local con lo global de una manera crítica inusitada: “utilización del canto y del baile flamencos en una dimensión alejada del folclorismo tópico y puesta al servicio de la expresión del sentir popular del pueblo andaluz y de la denuncia de una realidad críticamente

32. En su repertorio podemos encontrar obras de Brecht (algunas no se llegarían a representar) como *Antígona*, *La ópera de la perra gorda* o *La marcha de los carneros o las terribles teorías del señor Bertolt Brecht*, esta última con una dramaturgia a partir de textos teóricos del artista alemán.

contemplada” (Berenguer y Pérez, 1998, p. 147). Y donde el flamenco tendrá un papel central: “la clave de todo el teatro de Távora, su sentido comprometido del arte y no negar jamás sus orígenes populares” (Carrasco y Díaz Pérez, 2005, p. 37)

No solo la presencia de lo flamenco supone una novedad en la escena, aunque previamente hubo otras compañías que lo emplearon, sino que se singulariza por la depuración del lenguaje escénico y una subsidiariedad de lo verbal frente al resto de elementos de la escena, en un ejercicio artaudiano de la práctica teatral. Esto se convertiría en una de sus señas de identidad y se constituiría en uno de sus objetivos creativos, “tomar conciencia de los valores comunicativos que surgen de la auto-investigación de la propia realidad mostrativa. La evolución personal se produce muy lentamente como consecuencia de las raíces atávicas que la frenan” (Pérez Coterillo, 1974, p. 60). Frente a la tradicional subordinación de los lenguajes escénicos a lo verbal en la escena tradicional, La Cuadra comparte con Artaud la idea de romper con este carácter ancilar y promulga una puesta en escena autónoma frente a la palabra, de tal manera que “configura sus espectáculos desde la absoluta renuncia al diálogo convencional y en busca de una emoción comunicativa a la que sirven eficazmente tanto el cante y el baile flamenco como la elocuente plasticidad de las imágenes y objetos escénicos utilizados” (Berenguer y Pérez, 1998, p. 139). Y, además, potenciando el sentido crítico de lo mostrado. Es mediante estos recursos formales, como la recurrencia a objetos y máquinas propias del teatro obrero, especialmente en *Herramientas*, cuando surge “un lenguaje visual y auditivo de gran plasticidad y alta eficacia crítica” (*ibidem*, p. 147).

Si hay un nombre clave en La Cuadra de Sevilla es el de su director, Salvador Távora. Integrante del reparto de *Oratorio*, del Teatro Estudio Lebrijano, se consagraría con el estreno de esta obra entre el 22 de abril y el 2 de mayo de 1971 en la Caveau de la Comanderie del Festival de Nancy: “La aportación del flamenco —con el cante de Távora y la guitarra de Pepe Suero— irrumpía como elemento de comunicación sensorial aportando una violencia contenida que no dejaba impávido al público sorprendido por el ritual de desvelamiento”

(Carrasco y Díaz Pérez, 2005, p. 77). No solo le serviría para degustar las mieles del éxito, sino también para despertarle una vocación por la escena que desembocaría, en primer término, en la obra *Quejío*. Así habla José Monleón de Távora, antiguo novillero y cantaor:

Y si un día reivindicó el sentido dramático del cante, tantas veces caricaturizado a través de anecdotarios intrascendentes, de disputas flamenológicas bizantinas, o de interpretaciones desprovistas de atención a su carácter colectivo, bien pronto puso el acento en la sensibilidad estética del peón o el proletario, del trabajador que es capaz de trascender su práctica cotidiana y, a partir de ella, crear un lenguaje artístico profundamente propio (1985, p. 33).

Lo importante es que, a pesar de su formalismo vanguardista, supo conectar con la población. Un ejemplo sería *Andalucía amarga*, obra estrenada el 26 de abril de 1979 en Bélgica, dentro del Festival de Bruselas. En Sevilla sería programada en la Sala Municipal de Cultura “San Hermenegildo” el 5 de octubre del mismo año. Y así hablaban las crónicas sobre su estreno en la capital hispalense: “Lo cierto es que la sala municipal ‘San Hermenegildo’ engulle casi diariamente a las 300 personas que cubren su aforo, y que no todas son habituales de las manifestaciones culturales. El ‘nuevo’ público hace acto de presencia en el teatro” (Mata Velazco, 1979, p. 53). Se ve el desarrollo de una propuesta, al igual que con otras obras como *Los palos* (1975) o *Herramientas* (1977), que conecta con un público ávido de eventos culturales novedosos.

Pero si bien Sevilla acogió gran parte de las propuestas teatrales novedosas de la época, el resto de provincias también vieron, en mayor o menor medida, cómo surgían compañías sumamente interesantes. Puede ser el caso de Cádiz con Teatro Carrusel (1973-1984), compañía que, recogiendo la tradición del grupo experimental de cámara Quimera, Teatro popular de Cádiz, y de la mano creativa de Jesús Morillo y Miguel Ángel Butler, “tiene el don de lo pictórico en acción, la gracia en ocasiones agresiva de lo mordaz; tiene ante todo y fundamentalmente un espíritu artístico” (Granada, 1982, p. 56). Obras como *La Divina Comedia* o *Medea*. (¿Rito y ceremonia de una

historia inmortal?), con influencias del teatro de Lindsay Kemp, serían algunos de sus mayores éxitos, con una puesta en escena colorista y fantasiosa. A esta compañía habría que sumar otras muchas agrupaciones que harían un gran trabajo en la dinamización cultural de sus respectivas provincias.³³

Para finalizar, podemos decir que tras esta rápida panorámica efectuada sobre la escena andaluza se puede vislumbrar una serie de rasgos comunes que se sumarían a los que caracterizan al teatro independiente español. Por un lado, la búsqueda de una esencia andaluza como elemento diferenciador. De esta manera, la reflexión sobre la idiosincrasia de la región y su historia se va a constituir en un elemento central en la persecución de una estética propia, recuperando lo atávico como elemento configurador clave. A este respecto, la presencia del flamenco será uno de sus rasgos más distintivos, haciendo aparecer el cante jondo como manera ritual de conexión con los antepasados. Y a todo esto habría que sumar la preocupación por la opresión del pueblo andaluz, especialmente por el caciquismo sufrido por los jornaleros del campo. En resumen, en este fecundo periodo se había fraguado la posibilidad de hablar de un teatro andaluz, algo que se consolidaría con la creación en

33. En definitiva, el número de compañías andaluzas es realmente numeroso. A falta de un censo fiable, hacemos constar aquí, agrupadas por provincias, el resto de compañías que no se citan en esta monografía y que se recogen en el catálogo de la Exposición *Teatro Independiente en Andalucía: el origen del presente*. Las malagueñas Estudio 68 (1968-1969), Cascao (1970-1978), Tespis Pequeño Teatro (1973-1978), Grupo de Teatro Independiente Toná (1976-1978) y Toná Aguarrás (1978-años 80). Las gaditanas Universitas (1968-años 80), Éxodo (1971-1974), Tagore (1971-70s), Teatro Cámara (1972) y Teatro del Mentidero (1978-). Las granadinas La Tabla (1969-1976), Aula 6 (1973-1984) y La Cuesta (1977-1986). Las sevillanas Adagio (1970-años 80), Teatro del Aljarafe (1970-80s), Tinaja 7 (1971-80s), Teatro del Mediodía (1973-1980), La Jácara (1970-1993), Grupo Laboratorio de Teatro (1975-1986) y Teatro Estudio de Sevilla (T.E.S.) (1978-1987). Las almerienses Bochica (1972-1977) y Axioma (1973-). Las cordobesas Trápala (1974-) y La Buhardilla (1977-1998). Y la jienense Arena (1974-2005).

1988 del malogrado Centro Andaluz de Teatro así como diferentes espacios escénicos y circuitos públicos que ayudarán a que el teatro siga estando presente en la Comunidad Autónoma de Andalucía.